

**Ismail Xavier**

## **A invenção do estilo em Glauber Rocha e seu legado para o cinema político**

Pensar o cinema de Glauber Rocha é investigar o seu modo peculiar de abraçar a história, a sua interrogação abrangente endereçada ao nosso tempo a partir da ótica do Hemisfério Sul, para usar a expressão deste simpósio. Na América Latina, na África e na Europa, cada um dos seus filmes reiterou o foco nas questões coletivas, pensadas em grande escala, através de um cerimonial em que as personagens representavam a experiência de grupos, classes, nações, ou através de um teatro do cotidiano em que o próprio cineasta expressou as suas emoções e pensamentos diante de experiências mais imediatas (como em *Claro*, Itália 1975), porém sempre atento à conjuntura social e política.

Um aspecto mais geral de sua figuração do mundo foi o seu reiterado gesto de condensar o movimento da sociedade em metáforas ou alegorias capazes de desenhar o perfil de certas experiências históricas, oferecendo a imagem-síntese da crise vivida pelas suas personagens, com suas oscilações entre desencantos e esperanças. Esta busca de uma percepção totalizante ora se figurou no «barravento» (convulsão da natureza, maremoto), ora na profecia em que a teleologia da revolução se expressava na fórmula «o sertão vai virar mar, e o mar virar sertão» (*Deus e o diabo na terra do sol*, Brasil 1964), ora na citação bíblica que traz o paradigma do apocalipse para pensar a luta anti-colonial em que os povos africanos enfrentam as manobras da «Besta Imperial» (*Der leone have sept cabeças*, Brasil-Itália-França 1970). Há, nessas condensações, distintas versões do «transe» vivido pelas coletividades, a marcar seus momentos de salto para frente ou de regressão, tal como acontece em *Eldorado* (o país alegórico de *Terra em transe*, Brasil 1967) na hora do golpe de Estado que reprime a ascensão das forças populares. Em *A idade da terra* (Brasil 1980), há o transporte dionísíaco do carnaval e dos rituais coletivos, prefiguração de uma unidade que um dia terá natureza política mais definida; e há o transe vivido como tique nervoso estampado no rosto da classe dominante.

No cinema de Glauber, a vida social se concebe sempre como drama, enfrentamento de crises, rupturas, ascensões e quedas, atos de dominação e resistência, guerras de liberação, jornadas do oprimido em busca de justiça. Há um desejo de História no sentido da transformação (Xavier 1987; 2008: 191-210), e Glauber está sempre atento ao que no mundo é desequilíbrio, jogo de forças, dinamismo a requerer uma **figuração dramática à altura, e um estilo de câmera e montagem capaz de absorver as tensões aí vividas.**

Para ele, a arte é experiência instauradora, gesto de ruptura que responde a uma condição histórica (e cósmica) em sua totalidade. O fazer do artista é um ato que mobiliza todos os sentidos e não deve apostar na ação exclusiva do discurso capaz de «despertar a razão», iluminar consciências. A arte deve dar voz também às pulsões inconscientes, em especial as que alimentam o imaginário popular, uma fonte inestimável de energia para a rebelião diante do insuportável.

Esta busca de sintonia com o oprimido, apta a conferir ao artista a condição de antena dos povos, traz sua conotação romântica, mas sempre conviveu, em Glauber, com a energia do homem de ação, gerando tensões que se tornaram mais agudas em função dos imperativos de ordem técnica e econômica próprios ao cinema. O projeto do Cinema Novo exigiu um empenho em todas as frentes, o que fez muitas vezes do artista-intelectual uma figura do dilaceramento, um tema reiterado nos seus filmes. A sua própria forma de viver a paixão da História na tônica do padecimento, e não do triunfo político em conjunturas favoráveis, reafirmou o tempo social vivido como um tempo de violência, um mundo em que só vingariam as intervenções de caráter titânico. Não surpreende que Glauber sempre tenha vivido a auto-exigência sem tréguas, que exclui a melancolia e se afina ao espírito de combate dos exasperados.

Sempre em tensão com a conjuntura, provocativo, Glauber foi impaciente na afirmação de sua vontade política. Tudo no seu percurso embaralha vida, obra e sociedade, mas nossa tarefa, para compreendê-lo, além de evocar a natureza de sua empreitada, exige a observação profunda do seu cinema, pois o que ele projetou nas telas foi o lastro mais efetivo de sua liderança. A mim, entre outras coisas, admira a sua peculiar inven-

ção de um estilo, a sua coerência formal capaz de abrigar fortes tensões, dentro da dialética de fragmentação e de totalização que marca, em diferentes arranjos, todo o seu cinema. Havia a dimensão dos esquemas teóricos e o recurso ao mito como moldura de observação, mas os seus filmes nunca engessaram o tempo em chaves já conhecidas, pois a sua interação com o real, aqui e agora, exigia movimentos exploratórios incertos, onde o presente era assumido em sua abertura. Daí o seu esforço de tudo incluir, de acumular fragmentos e procurar a síntese nem sempre possível, em verdade cada vez mais difícil: este foi o seu movimento até *A idade da terra*, ponto da descontinuidade maior e da mistura de estilos, da lida com impasses que sempre encarou de frente, sem apelar para um falso equilíbrio das formas para maquiagem a sua vivência da crise da História (Xavier 1981; 1998).

Expressando um reiterado sentimento de crise, aliado ao desencanto ou à esperança, o estilo de Glauber Rocha é feito de tensões, movimentos contrários, numa articulação de procedimentos que parecem estar em dissonância. O seu olhar é tátil, sensual, mas a moldura de sua representação é alegórica. Figuras simbólicas compõem o seu teatro como um grande cerimonial que a câmera na mão capta em estilo documentário, apalmando corpos e superfícies. Tudo acentua a tensão entre os espaços abertos da natureza e as formas variadas de delimitar a cena, separá-la de seu entorno imediato para que ela possa abrigar as forças especiais que atuam no drama e se condensam no transe.

*Pátio* (Brasil 1959), o primeiro curta-metragem do cineasta, é um pequeno cristal que já faz visível este traço do estilo. Neste filme, há um esquema minimalista em que tudo se condensa num único espaço, o pátio de uma casa no alto de uma colina, ponto a partir do qual se descortina o mar à distância. A escolha deste local permite que se explore a tensão entre o espaço aberto (a colina, a praia, o mar, outros pontos visíveis da costa baiana) e a rigorosa demarcação da cena, reduzida aos limites do pátio que tem a estrutura de um tabuleiro de xadrez. Neste quadrilátero, evolui uma coreografia muda a mobilizar dois corpos — um masculino, outro feminino. Entre os gestos teatrais e a agilidade de câmera, já se faz presente a tensão típica ao cinema

de Glauber, reiterada ao longo de toda a obra, onde a captação documental do instante se defronta com os mais diversos cerimoniais, em geral mais complexos do que este e de maior ressonância social.

Em *Pátio*, temos a moldura de um ambiente natural e o terraço-tabuleiro onde se dá a performance dos atores, com destaque para a particular intervenção de uma força que, a certa altura, parece se apossar da figura masculina. O movimento dos corpos, nas aproximações e afastamentos, ou as perturbações que certa vibração deles expressa, podem ter relação com o desejo, mas parecem ir além, pois há o instante em que a cena se impregna de uma atmosfera de transe que nos lembra a crise que se condensa na figura de Rosa no palco do Monte Santo, na primeira parte do *Deus e o diabo na terra do sol* (Xavier 1983: 82-94), quando estão todos os beatos reunidos a aguardar o comando do Santo Sebastião; a reza coletiva exaspera a esposa de Manuel que, desde o momento da adesão de seu marido ao líder messiânico, havia feito cerrada oposição a esta decisão. Há o grupo de beatos, as vozes e o barulho do vento que agita os cabelos de Rosa enquanto ela se contorce num vai-e-vem aflito, como que impelida por uma força incontida de expansão, mas que a mantém confinada aos limites do território dos beatos. Esta crise de Rosa ganha ressonância na sequência de Monte Santo e se projeta na cena em que Sebastião sacrifica uma criança para purificar Rosa com o sangue dos inocentes — sua agitação seria um sinal de que está possuída pelo demônio. Na segunda parte do filme, quando Manuel adere ao cangaço, o mesmo tom de exasperação e «possessão» — no filme sintomas de uma crise geral — se expande de forma gradual, marcando os momentos de crueldade, como a cena do esfolamento do inimigo realizado por Corisco, e os momentos de reflexão sobre a violência, quando cada personagem se confronta com o seu próprio delírio.

Há uma ampliação, portanto, daquele cristal de *Pátio* em *Deus e o diabo na terra do sol*, mas é na abertura de *Terra em transe* (Xavier 1993: 32-66; 1997: 57-94) que, talvez, encontremos a passagem mais afinada àquela célula dramática, em termos da estrutura que explora a tensão entre espaço aberto e a demarcação da cena, entre a crise dos personagens e a câmera

que os tateia. Temos novamente, o mar, os movimentos circulares do olhar e o mergulho no terraço do Palácio de Vieira, cercado das árvores e da natureza tropical. O filme se inicia com a vista aérea do mar que brilha ao sol enquanto ouvimos a música afro-brasileira do ritual de candomblé; o movimento nos leva à costa de Eldorado, o país imaginário, e ao mergulho de nosso olhar e de nossa escuta no Palácio do Governo da Província, onde o governador, candidato à presidência do país, recebe a ordem dos líderes do golpe de Estado para que renuncie. No Palácio, há uma alteração no teor dos movimentos (a câmera passa a acompanhar aos saltos a confusão do momento, seguindo Vieira e seus assessores) e há a passagem brusca para novo som (a percussão, em cadência quase militar, pontua toda a cena). No terraço onde todos se concentram, repercute a imagem do pátio com seu chão axadrezado, agora como cenário de um drama político, um palco suspenso cercado pela natureza tropical. Paulo Martins, o protagonista, chega ao Palácio e exige de Vieira uma reação ao golpe, a resistência armada. O governador recusa e faz um discurso de renúncia que o poeta Paulo comenta de forma irônica, olhando para a câmera e demarcando com seu corpo a cena, como numa peça de Brecht. Adia-se o confronto. Exasperado, Paulo lamenta o gravíssimo adiamento da história do Eldorado, pois vê na renúncia de Vieira a proteção de um confronto que seria fundamental para a construção da nação fora dos marcos neocoloniais. Esta composição do espaço político como teatro e pompa discursiva, aqui centrada na figura do líder populista, será retomada ao longo do filme. Seja nas imagens dos discursos de Vieira, seja nas imagens da figura isolada de Díaz (o líder do golpe de Estado), a cena política se organiza a partir da célula dramática glaukeriana, cujo estilo já estava presente de forma depurada em *Pátio*.

*Terra em Transe* é o exemplo mais canônico do teatro barroco de Glauber, aí realizado nos termos de Walter Benjamin, com seu conflito de poderes carismáticos, jogos de máscaras, intrigas palacianas e traições. Trata-se da política a portas fechadas com a exclusão do povo, como nos séculos XVI e XVII que oferecem a iconografia que domina o espaço alegórico da coroação de Díaz e também o desfile, ao longo do filme, de uma tipologia de atores políticos que personificam as forças em

conflito. São freqüentes as exposições didáticas das manobras do poder, seja de Díaz, seja da liderança populista. Mas tudo se permeia daquele tom exasperado visto desde o início, pois Paulo Martins, o intelectual, age pela provocação. No mundo de Glauber, as qualidades do intelectual não residem na disciplina do organizador ou na paciência do pedagogo sempre disposto a esclarecer pelo verbo. Elas residem na coragem da agressão que gera a catarse pela violência, trabalhando o inconsciente.<sup>1</sup> É neste espaço da agressão que Paulo se move, tal como o intelectual de *Câncer*, cujas provocações levam o oprimido à exasperação e à revolta. Na composição das cenas, Glauber tendia a colocar no centro o agente que encarna a contradição, a figura subversiva que provoca e confunde, desde as manobras Firmiño-Exu em *Barravento*.

\* \* \*

Partindo da estrutura de *Pátio*, o binômio de «céu aberto e demarcação da cena» vai compor um jogo de tema e variações que, conforme o filme, assumirá distintas funções. No plano formal, o seu gesto envolve o ataque ao cinema clássico e ao naturalismo, e também a luta contra o drama psicológico que supõe a autonomia da esfera privada da experiência. No plano temático, ele envolve a encenação das experiências de grande ressonância social, que estão na encruzilhada dos destinos coletivos. No teatro do poder montado por Glauber, é central o sentimento da geopolítica (de que o cinema é um dos vetores), a ordenação do mundo numa constelação de confrontos em que o oprimido só se torna visível (só se torna sujeito) pela negação do opressor. Há aqui a inspiração de Hegel que se fez presente a partir da mediação de Jean-Paul Sartre e com referência mais direta a Frantz Fanon, para quem a afirmação de identidade era produto da luta política, do combate ao colonialismo, e não apenas o retorno de um capital simbólico construído no passa-

---

1 Em muitas passagens, Glauber se inspira no surrealismo de Buñuel, cineasta que, segundo ele, denunciou o mundo dilacerado da crise européia e preparou o caminho para um cinema político da América Latina, que projetou de vez o jogo das pulsões para o terreno da esfera pública e do imaginário coletivo.

do, embora este fosse fundamental, fonte inesgotável (Rocha 1965; Xavier 1983: 153-167).

*Deus e o diabo na terra do sol* recapitula a história do sertão e sugere a dificuldade e a dignidade deste movimento dos personagens que assumem a crise para se tornarem sujeitos através da luta, algo que se dramatiza antes mesmo que se tome a ação e a palavra. Isto é o que acontece na cena da exasperação de Rosa no palco religioso no alto de Monte Santo, momento que já citei como exemplo de recorrência do estilo do cineasta — o drama em palco suspenso junto à natureza. Tal cena antecede o momento de repressão e violência que dará fim à experiência messiânica, quando Antônio das Mortes chega a Monte Santo para conduzir o massacre e Rosa passa à ação, matando o beato Sebastião.

Em contraste com esse tom exasperado em que o gesto tudo condensa e o verbo se faz ausente, há outras formas de articulação mais discursivas, em que o corpo do ator, o olhar da câmera e o ato de tomar a palavra compõem as passagens tipicamente brechtianas de *Deus e o diabo na terra do sol*. O melhor exemplo é a seqüência em que Corisco, no início da terceira parte do filme (a de Manuel-cangaceiro), ao receber Manuel e Rosa das mãos do cego cantador-narrador que os conduziu desde Monte Santo, compõe seu discurso sobre a morte de Lampião e Maria Bonita no ataque da polícia volante que havia surpreendido os cangaceiros. A este ataque, ele sobreviveu junto com Dadá e poucos «cabras»<sup>2</sup> de sua confiança, pois sua intuição o fez ir-se embora, advertindo seu líder do perigo. A fala de Corisco vem recordar, do seu ponto de vista, a cena de seu último diálogo com Lampião, morto na emboscada. A performance do ator Othon Bastos evoca, em monólogo, o momento histórico do massacre dos cangaceiros em 1938. Corisco se exhibe na tela como a figura trágica a enfrentar a dissolução histórica do cangaço. Mais uma figura do discurso do que uma figura da ação, ele vem reafirmar a sua pauta de valores e denunciar o mundo de injustiças que deflagrou a rebeldia do bandido social, esta que parece neste momento já sem perspectivas, com seus dias contados. Em seu discurso, é o dueto entre o ator

---

2 «Cabras» são seguidores (capangas).

e a câmera que compõe o cerimonial que segue o princípio da célula dramática glauberiana; além disso, a apresentação desse discurso se faz de forma a bloquear a cena: antes e depois da narração de Corisco, temos a imagem do encontro das duas mulheres (Rosa e Dadá) que emoldura a cena (como se o plano-sequência de Corisco rasgasse o tempo que seria retomado em seu final). Para salientar a demarcação do espaço, Glauber se vale do corpo imóvel, de cabeça baixa, de um outro cangaceiro (um morto-vivo) para instaurar na caatinga o palco em que Corisco vem cumprir o cerimonial da recordação em que faz os dois papéis: o dele próprio e o de Lampião. Uma instância de teatro épico.

Em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Brasil-França-Alemanha 1969) (Xavier 1993: 161-187; 1997: 155-179), este sentido de teatro ao ar livre se define, às vezes, de forma minimalista. Na abertura do filme, o essencial é a relação entre o espaço da cena e o espaço *off*, criada por uma câmera fixa, implacavelmente fixa durante o plano-sequência em que acompanhamos a entrada e saída dos atores. O movimento em passos lentos torna o gesto de Antônio das Mortes um verdadeiro ritual: ele atravessa o espaço visível com o rifle na mão, a repetir de forma implacável a sua missão de matador de cangaceiros, já definida desde *Deus e o diabo na terra do sol*. A sua vítima neste caso está no espaço *off* ao receber o tiro, e a duração do plano consolida o campo visível como um palco a céu aberto. Precisamos esperar por alguns segundos pela entrada em cena do cangaceiro que vem morrer de forma lenta e «teatral» diante da câmera, como que a condensar, nesta vinheta que funciona como um prólogo, os termos da ação que vamos seguir quando a fábula deste filme fizer do vilarejo Jardim das Piranhas o cenário de confrontos que repõem, em nova chave, as personagens do sertão, já postas em cena pelo Cinema Novo desde 1963-1964.

O que seria um campo aberto a se perder no horizonte se torna um palco em que se condensa a ação paradigmática de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Ao longo do filme, será notável a modulação dos espaços e da duração no sentido de teatralizar as ações que se repetem como um ritual que repõe o passado morto (o mundo do cangaço). O objetivo é



pôr em questão os caminhos de uma modernização conservadora que, embora torne a figura do cangaceiro um «puro teatro» na periferia do mundo, evidencie a permanência da mesma dominação dos senhores de terra, que requer agora a emergência de novos agentes históricos capazes de retomar o seu exemplo em outras bases e em outra cena.

\* \* \*

Ao longo de seu percurso, Glauber ampliou e, ao mesmo tempo, demarcou o horizonte de sua geopolítica, expandindo gradualmente o terreno em que situou o seu debate sobre a história. Suas imagens partem de uma praia isolada e sua comunidade de pescadores (*Barravento*), e mergulham na experiência camponesa (*Deus e o diabo na terra do sol*); saltam daí para, em *Terra em transe*, focalizar o país imaginário, Eldorado, alegoria da América Latina no momento da crise dos projetos de liberação nacional. Seu teatro se expande pela África, encenando os caminhos da luta anti-colonial (*Der leone have sept cabeças*), momento em que ele concebe a sua prática nos termos do «cinema tricontinental» (Rocha 2004) que intervém num embate planetário que coloca, em oposição, as forças da vida, da regeneração e da emancipação dos povos e as forças da morte e da decadência orquestradas pelo Império, um conflito recorrente que ganhou seu maior afresco em *A idade da terra*. Deste filme, cito um dos exemplos mais simples, em que a mistura de registro a céu aberto e demarcação da cena encontra uma outra forma de composição. Estamos novamente na praia, como em *Barravento*, mas aqui a sugestão de um espaço sagrado se dá através do jogo das cores e das luzes vindas de refletores em pleno dia, esquema que destaca o ritual e projeta os atores em outra esfera. O mar azul é uma presença simbólica, em continuidade com o espaço da cena, mas fora do campo dos refletores — um pano de fundo singular deste teatro multicultural que expressa o sincretismo de uma formação histórica que Glauber quer destacar em seu grande afresco da sociedade que recolhe a convergência dos mitos afro-indígenas e branco-europeus. Temos o Cristo-índio em pleno litoral da Bahia no seu contato com a religião afro-brasileira, enquanto o Cristo-negro faz a sua

pregação em Brasília, sempre dentro da tônica do ritual em que a geometria ou a configuração da luz demarcam a cena, teatralizam o espaço aberto da natureza ou a arquitetura da cidade-emblema do moderno, como é o caso de Brasília, a terceira capital do país, depois de Salvador e do Rio de Janeiro, três pontos focais da reflexão de *A idade da terra*.

Cenas como esta do ritual da praia mostram o modo como, em convívio com um cinema-teatro épico-didático que expõe a lógica dos interesses de classes, há no cinema de Glauber a arte como um ritual dionísíaco que, no ataque ao cinema como instituição e indústria, busca a cerimônia centrada no corpo e no gesto, no ritual e na dança, como campo de experimentação que tonifica o debate político. De começo a fim, o que se reafirma é o seu pendor inclusivo, totalizante, que precisou cada vez mais recorrer à descontinuidade e à justaposição para realizar o seu projeto de incorporação do vetor religioso da cultura popular como foco da esperança em meio à crise da história que se delineia ao longo do filme.

No seu movimento de incorporação das peças alegóricas da tradição cristã e da energia do rito popular-africano, o cinema de Glauber compõe uma crítica ao neo-colonialismo. Este ganha expressão não apenas nas questões tratadas em seus filmes, mas também neste estilo que ele inventou, com seu ataque às formas de representação burguesas. A célula dramática acima descrita, através de sucessivas ampliações, criou um vigoroso «teatro» apto a combinar a análise de conjunturas políticas com a discussão renovada de dinâmicas culturais e identitárias, aliando a exposição dos mecanismos do poder com a representação da história mediada por um imaginário popular que não exclui uma dimensão sagrada da experiência. Afastado do realismo, Glauber assumiu tal imaginário como uma arte pública apta a mobilizar as grandes «formas da cultura» — como o mito, a narrativa bíblica, a epopéia e a tragédia — para dar conta das crises da história como fatos sociais, cuja energia se expande como uma onda de choque a subverter a vida de todos os personagens. Buscando totalizar, sem perder nenhum aspecto da vida social, seu cinema abraçou as contradições de um mundo que tem no conflito seu fator constitutivo. Tal desafio, ele o assumiu inspirado no teatro épico (Bertolt Brecht), vetor de

estranhamento e distância crítica, mas também revelando afinidades com o teatro da crueldade (Antonin Artaud) onde o corpo e o gesto se fazem vetores de uma experiência de choque e o teatro se assume como peste disposta a infectar a platéia com uma dimensão esquecida da experiência.

Observando o mundo a partir de uma perspectiva geopolítica, o seu cinema focaliza os momentos de decisão, quando os pontos estruturais subjacentes à vida social se expressam nas figuras vivas impregnadas de *páthos*, aquém e além da racionalização burocrática da vida. Para Glauber, a mudança social se vale de uma energia que não vem apenas da ideologia no sentido clássico, mas envolve um gesto de revolta que brota da vivência, da dor e das pulsões. Nessa ótica, o cinema, pelo que é, adquire uma posição estratégica e pode realizar o potencial subversivo dos conteúdos subterrâneos que circulam na sociedade, desde que seja capaz de compor o **grande teatro condensado no corpo vivo**, esse que sofre os efeitos da estrutura de classes e da dominação colonial.

A singular interação dos contrários, a mistura de estilos e a re-invenção do teatro no cinema são fortes componentes do legado de Glauber dentro da experiência do cinema moderno. Se quisermos resumir numa frase o sentido de suas junções inesperadas — estas que as tensões do seu estilo expressam tão bem — podemos projetar sobre ele, Glauber, uma declaração feita por Pier Paolo Pasolini: «Enquanto marxista, eu vejo o mundo de um ponto de vista sagrado».<sup>3</sup>

## Bibliografia

- Rocha, Glauber (1965): «Uma Estética da Fome», em: *Revista Civilização Brasileira*, 3, pp. 165-170.
- Rocha, Glauber (2004): «Tricontinental», em: *Revolução do Cinema Novo*. Prefácio de Ismail Xavier, São Paulo: Cosac Naify, pp. 103-109.
- Xavier, Ismail (1981): «Evangelho, terceiro mundo e as irradiações do planalto», em: *Filme e Cultura*, 38/39, pp. 69-73.

---

3 Ver: Pier Paolo Pasolini, *Les Lettres Françaises*, 23 setembro 1965. A tradução da frase para o português é minha.

- Xavier, Ismail (1983): *Sertão Mar. Glauber Rocha e a Estética da Fome*, São Paulo: Brasiliense.
- Xavier, Ismail (1987): «Glauber Rocha: le désir de l'Histoire», em: Paranaguá, Paulo Antonio (org.): *Le cinéma brésilien*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, pp. 145-153.
- Xavier, Ismail (1993): *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, São Paulo: Brasiliense.
- Xavier, Ismail (1997): *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Brazilian Modern Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Xavier, Ismail (1998): «Socine. A idade da terra e sua visão mítica da decadência», em: *Cinemais*, 13, pp. 153-184.
- Xavier, Ismail (2008): *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*, Paris: L'Harmattan.